

百 科 小 叢 書 第 一 百 二 十 種

戲 劇 論

郁 達 夫 著



商 務 印 書 館 發 行

百 科 小 叢 書

第 一 百 二 十 種

郁 達 夫 著

戲 劇 論

商 務 印 書 館 發 行

# 戲劇論

## 目次

第一章 戲劇之一般概念·····	一
第二章 戲劇發展的徑路·····	六
第三章 近代戲劇的發生·····	二〇
第四章 近代劇之開展與分化·····	二二
第五章 近代生活的內容·····	三一
第六章 近代劇之形式及技巧·····	四二

# 戲劇論

## 第一章 戲劇之一般概念

藝術中間的各分枝，例如詩，音樂，彫刻，繪畫等。都有他們的專門領土，不能相混。各專門的藝術家，也大抵不能越過自己的園地，去從事於其他的姊妹藝術（*sister art*）。畫家不能做詩，同音樂家不能彫刻一樣，他們若一步越過他們的疆界，他們的藝術就不成了。

不過藝術中間的最幼分枝之戲劇，卻能同時收受其他各種藝術的補助，而完成他自己的美處：

*For ill can poetry express,*

Full many a tone of thought sublime,

And painting, mute and motionless,

Steals but a glance of time.

But by the mighty actor brought,

Illusion's perfect triumphs come;

Verses cease to be airy thought,

And sculpture to be dumb.

正因為戲劇是各種藝術——詩，音樂，繪畫，舞蹈，建築——的複合品，所以在表現上，在作者與觀者的感應上，不得不受種種限制，生出種種隔膜來。

第一，劇之本望原在上演，而劇之現出，須賴優伶，所以作者與觀者之間，須隔着一重伶人

的屏障。

第二，戲劇之上演，設有專場，時間空間，兩有限制，與小說詩歌繪畫等之隨時隨地可以觀覽閱讀者不同。

第三，小說詩歌繪畫等藝術品之賞鑑者，大抵以趣味相同，素有很底者居多，而劇場之顧客，則包含上中下三級，更有男女老幼夾雜於其間，各有各的趣味，不能一致使他們滿足。法國的羅俄 (Victor Hugo) 在他的那本有名的浪漫劇尼內尼 (Hernani) 的序文裏說：「劇場的觀衆，可分三種：第一是婦人，第二是思想家，第三是一般羣衆。一般羣衆所要求的是動作。對婦人最有迷力的是熱情。但思想家的要求，卻是人物性格的描寫。」

第四，在戲劇裏，因為要省去不合理的地方，保持真切的原因，所可用的武器，祇有對話，不能加以註釋和不自然的獨白旁白。如中國戲劇裏，忽而跳出一個小丑來，說明自家的身分，說

「我是一個小賊，想偷什麼什麼東西。」這太不自然，太不合理，所以近代的戲劇作家，對於這一層，很費苦心。當然舞臺藝術的進步，與化妝術的發達，足以救此短處，然而戲曲家在這一層上所受的限制，卻很不小。

戲劇的起源，依葛洛斯（Gross）氏的藝術的起源（Beginnings of Art）裏說來，是根據於人的天性的。總之我們人類，有表現慾，模仿性及具體化性的一件事情，是誰也承認的，大約這三種本性，就是戲劇發生的最大原因，其他如神祕性，宗教性，皆與戲劇的發生有關，當在希臘的戲劇一條裏論及，這裏不說了。

劇的情節，大約可分序說（Prologue）糾葛（Perplexity）危機（Climax）釋明（Loosing of confliction）及結束（Catastrophe）的五部。序說貴簡潔優美，糾葛要五花八門，危機須驚心動魄，釋明求似淡而奇，結束明到結末要一瀉千里，不露痕跡。

劇中人 (Dramatic Personae) 本無定數定型。古典劇 (Classic drama) 大抵情節簡單，人數不多。悲劇中之主要脚色，概係地位身分很高，人格偉大的人。反之喜劇中的人物，多半是智中帶愚，瑣碎滑稽的蠢漢。不過目下民衆思想日盛，不但這一種呆板的定規，不必死守，就是「三一致」的金科玉律，也沒有顧及的價值了。（所謂三一致者，就是說劇中的情節「行爲」時間，地方，都應該是一致，不可互相矛盾的意思。三一致中大約情節的一致，較爲重要，其他如時地的一致，儘可不必呆板守住。）希臘亞里士多德對於悲劇喜劇的定義，雖則很狹，但也有一點真理含在裏頭，不妨略述一點來作參考。他說悲劇之構成，在主要動作的重要壯大，文體的緊張（高調）與收大結果之手段（即憐憫恐怖等感情的引起）；而喜劇的要點，則在文體的弛緩（非高調），不強烈的性格與動作，更將人的性質或社會的惡德中的普通弱點，拿來引起我們的嘲弄哄笑，目的就達到了。



## 第二章 戲劇發展的徑路

世界史上，古代文化燦爛的民族，爲埃及及腓尼基人，及猶太人。這些人種，在劇的文學上，到今日還可追跡得到的遺文舊澤，差不多可以說是沒有。像猶太人中最大的文學產品的舊約聖經裏的約伯記 (The Book of Job)，雖很含有劇的分子，但這不過是一種供我們閱讀的東西，並不是直訴我們的耳目感覺的立體的運動藝術。印度的戲劇的發達，在紀元前一世紀前後，大約也許受有希臘的影響，我們不能承認他是戲劇發達最早的地方。中國的文化與戲劇，或者發達得比希臘更早，不過這是與世界文化相關很淺，不能拿來作近代戲劇的先祖。

戲劇發達得最早，完成得最速，形式內容，兩皆豐富的，我們無論如何，總要首推希臘民族的

功績。敘事詩，抒情詩，美術，哲學等的成就，當然只可以讓希臘人獨步，然而他們在戲劇方面的創造，也是空前絕後的。形式的完整，着眼點的切要，文辭的華麗，斷非二千年後的我們所追趕得上。原來一種藝術的產生，與環境民族性有關（參看法國批評家特奴 *Taine* 之批評原理）希臘民族的戲劇，所以能够這樣發達的，也有幾個原因的：

第一，希臘人本來是劇的民族。他們是現世主義者，以現世的完全生活，為人生的理想生活的。因為他們對於人間的喜怒哀樂，都抱有直接的興趣，所以對於戲劇所取的態度，與對人生的態度一樣。若使人生是率真的說話，那麼戲劇也是率真的，這就是他們希臘人的想頭。

第二，他們所處的山光明媚的天然環境，使他們的明晰的頭腦不致傾向到悲觀厭世的方面去。他們用了他們無限的元氣，來享樂人生。

第三，他們因為天然環境的關係，喜歡輪廓鮮明的造形藝術。臃腫曖昧，餘韻悠揚，不容易

捉摸的東西，不是他們的所好。所以與其重視繪畫，不如重視彫刻建築，與其吟諷抒情詩，不如觀看戲劇，這是希臘人民一般的通性。

第四，希臘人的宗教，是促成戲劇的一個最大原因。他們的神明，是和人相去不遠，也有喜怒哀樂，嫉妒猜疑等情感的。不過神明，比人稍爲有力，稍爲偉大而已。因此他們的宗教，實在是和藝術很相接近，而藝術中的戲劇，尤其是人神共樂，上下相交的一個最好的媒介物。

各種藝術是從宗教上發源的居多，尤其是希臘的戲劇，其起源是從三月裏的酒神 (Bacchus 或 Dionysos) 祭而來的。當初大約也不過是一種裝扮很簡單的合唱團而已，其後演而進之，壯麗嚴肅的希臘劇就發生了。

酒神一方面雖係歡歌舞蹈，促成男女情交之神，然而一方面也是掌管農產繁殖，保護牛羊稼穡之神。所以爲祝祭後的一方面的事情而演的，就是悲壯劇 (Tragedy)，從前的一方面看來，

喜劇 (Comedy) 本來是現成的。總之，無論悲劇喜劇，希臘戲劇的由來本來是不過由合唱團歌誦酒神的功德而已，所以對話很少，歌詞很多。合唱團長對團員講的話，後來就變了對話的濫觴。對話者分離成爲演員，一個不夠，再行增加，於是戲劇就有起定形來了。

希臘的劇詩人，亦應運而生，一時人材蔚起，在今日我們還能誦誦他們的作品，感佩他們的辭藻的，有四大作家：

一、伊士奇 (Æschylus, 524-456 B. C.) 希臘之最大悲劇作家，係創始用第二演員者，其文辭雄厚偉壯，寫運命的嚴肅，神話世界的離奇，可以說是空前絕後。他的戲劇傳者七篇，以 Prometheus Bound 及 Agamemnon 二篇爲最佳。

二、索福客儼 (Sophocles, 496-405 B. C.) 爲純粹之性格悲劇作家，其劇傳者七篇，以 Antigone, Electra, Oedipus Tyrannus, Oedipus Coloneus 等爲佳。

三、幼里披底 (Euripides, 480-406 B. C.) 爲希臘悲劇作家中之後起，結構之巧妙，遠爲伊士奇所不及。唯劇中帶有頹廢色彩，故在古代不甚見稱，而近代人讀之，頗有爲他所動的地方。戲劇傳者九篇，以 *Iphigenia in Tauris* *Andromache* 爲最有名。

四、亞里斯多芬 (Aristophanes, 444-350 B. C.) 希臘之最大喜劇作家。其一生事蹟不傳，據說所作戲劇，共有五十四篇，至今傳者有十一篇。有子三人，皆爲喜劇作家。亞里斯多芬之諷刺嘲謔，實爲希臘之所獨有。諸作中以 *Clouds*, *Wasps*, *Birds*, *Frogs* 爲最有名。

希臘之祭禮有春秋二種。陽春三月，外賓來朝，希臘人欲誇示他們的文化，種種遊藝，預備得無微不至。戲劇由國家主催，祭典長由國家於前一年七月中任命，合唱團長，必由市之豪富中選出，因爲要養成十五個合唱團員，所費很是不小的原因。祭典大約執行六日，舉國往觀，商賈百姓，全行停業。當選之劇詩人與祭典長等同列，所受榮譽，遠在執政者之上。國民全體，對戲劇亦和對

神明一樣，毫沒有輕視玩弄之心，我們在這一個人地方，就可以看出希臘戲劇的所以能夠發達得那樣完全的原因來了。

希臘文化的後繼者羅馬人，爲崇尚實際的國民，只以征服外國，處理政治爲事，所以對於戲劇，國家不加以提倡，人民亦不知愛護，又加以基督教的勃興，視希臘人的戲劇爲邪教徒的產物，橫肆抑壓，所以壯嚴完美的戲劇，三百年來爲希臘社會國家的最大盛事的戲劇，就不得不日就湮沒。其後復經羅馬的黑暗時代，一切文化，消亡殆盡，可憐本來是民衆的唯一享樂品的戲劇，也不得不歸入少數人的掌握，差不多希臘人的餘澤，完全絕跡於人間。像這樣的狀態，繼續了一千年。

然而戲劇的產生，係根於人的天性，斷不能永久消亡，所以當第十世紀的前後，歐洲各地，有一種變相的戲劇起來。相傳三四百年，到了十四世紀末葉，已經播滿全歐，根深蒂固了。這就是由

從前壓迫希臘戲劇的教會裏發生的宗教劇。

中世紀宗教劇的發生，本來是爲使一般人民了解宗教起見，由僧侶排演的上帝創造世界，始祖犯罪等經典的故事。後來因教會地方太窄，僧侶演法不佳，漸由各市的公共團體，於春天的復活祭，秋天的感謝祭和冬天的聖誕祭日，特別經營了。於是專門演劇者也日漸增加，專門演劇的地方，也漸次設立起來，劇的內容，也一天一天的變革發展。到了後來，就有所謂道德劇發生了。道德劇的內容，係脫離經典的故事，完全把道德來具體化，使一般人民知道善惡的報應，上帝的攝理的。當時這一種戲劇，簡易莊嚴，一般民衆，皆能欣賞，差不多近代人所說的 *for the people, by the people, of the people* 的三個條件，已經開始萌芽了。

嗣後二百年間，宗教劇道德劇因宗教的腐敗，漸失其生氣，於是震動歐洲睡夢的文藝復興運動，狂飆突起，戲劇的徑路上，又開了一個新生面。文藝復興運動 (*Renaissance*) 是自由研究

現世肯定，希臘羅馬古典復活的新生運動。歐洲各國，當時大抵都受了這運動的影響，在戲劇方面，自然也不得不因此一洗陳腐，轉換方向了。不過動力雖只有這一個，然而因為培養的地方不同的原因，一樣的為這新生運動所產生出來的戲劇，卻分成了兩派。一種在法國長成的，就是我們所說的擬古典劇，第二種在英國長成的，就是我們所說的浪漫劇。

法國人以羅馬文明之後繼者自任，拘守規則嚴整之拉丁傳習。是以法國國民獨愛內容單純，論理明確，外形均整，詞句優美之古典派作品，因而考兒奈表由 (Cornelle, 1606-1684) 之擬古典劇，就發生了。他本來是生在規矩謹嚴的家庭之內，初係學習法律的，一六三六年，他的悲(喜)劇 *Le Cid* 出來之後，名聲大振。以後續出 *Morace*, *Cinna* 等劇，大抵名重一時，紙爲之貴，晚年爲法國學士會員，亦以貧終。他的戲劇的成功，完全在形式上的整齊，與詞句的富有抒情詩調。至於心理描寫，與寫實的程度，卻是差得很多。所以他的戲劇裏的英雄名士，淑女佳人，都



不是實際世間所有的人物。

在考兒奈衣由以後起來的法國擬古典派的劇作家，總要算拉西恩(Racine, 1639-1699)了。他生下來後，過不到幾年，就成了孤兒。十九歲入大學後，專過了些浪漫的生涯。自從結識Boileau, La Fontaine, Molière 等後，技術日進，名譽也日高。一六六七年作 Andromaque 以後，考兒奈衣由，就被他壓倒了。此後續作名劇多種，如 Briannicus, 1669, Phèdre 1677 等，皆為千古不朽的大作。拉西恩的戲劇，比到考兒奈衣由，卻是更富於真實性，尤其是技巧比考兒奈衣由進步得多。其次是他的心理的描寫，所以考兒奈衣由雖在極盛的時候，不得不為這一個後進小子壓倒者，原因也在這裏。

前記二人，大抵可以說是悲劇作家。但是法國人的國民性，與其說是悲劇的，毋寧說是喜劇的好。後一方面的代表作家，是拉丁民族供獻給世界的最大天才毛利哀兒 (Molière 1622-

毛利哀兒自小就受了劇場的誘惑，不能安閑學他的法律，後來甚至於離開家庭，跟了一家優伶的家族去放浪。後來他竟決心作一個優伶去登場。失敗了幾次，在鄉間飄泊了幾年，一直到了一六五八年在皇帝前頭，唱戲成功之後，纔得了後援，倡設了一座大規模的劇場。他在各地上場演劇的中間，深得了喜劇上的技巧，一六五九年的一篇戲劇 *Les Precieuses Ridicules* 成功之後，差不多到他死的那一年止，每年總有幾篇大作出來。其中如 *Tartuffe* 1667, *Le Misanthrope* 1666, *L'Avare* 1668, *Le Malade Imaginaire* 1671 等，實在是智慧百出，笑話天成的大作。大約在喜劇方面，把真正的人生反映在裏頭，把人的弱點不留完膚的暴露出來的喜劇作家，恐怕趕得上法國當時的毛利哀兒的人，世界上再沒有第二個了。（即使把十九世紀二十世紀的喜劇作家如俄國的 *Chekhov*，英國的那些 *Irish dramatists*，也算在

內，我也敢這樣的說。）

毛利哀兒逝世後二百餘年，法國的詩人，在詩文的方面，演成偉業者，雖是不少，然而在戲劇方面，能自出機杼，壓倒上述三人的專門作家，卻是沒有。維俄（Victor Hugo）雖係天才，然不是戲劇作家，其他可想見了。

文藝復興的精神，在英國的戲劇上發揮出來的，是當時勃興的所謂浪漫劇。古典再生的潮流到英國的時候，英國寺院裏的高僧和大學的學者等，只想把羅馬的古典劇來重興起來。這一派守舊的思想和當時民衆的中間新起來的新劇創造的思想，互相爭鬪了三十年。當時的所謂新劇，也不過是一種可以承繼宗教劇道德劇之後的與一般民衆能融洽的戲劇而已，浪漫劇的發端，就在此處了。

浪漫劇的理想，是在把人生全部反映出來。人生的全部，決不是同古典劇裏所寫的一樣，只

有壯大或悲慘的兩面的。有陽春的和風，也有秋冬的雨雪。悲中帶喜的事情也有，樂極生悲的事情也有。所以悲喜劇和喜悲劇，在在皆是，決不是單同古典劇裏所描寫的那麼單純。況且英國人當時精力旺盛，活氣漲天，正在苦於沒有發洩之處，所以在舞臺上來發揮的時候，這國民一般的活動慾，就變了戰爭，陰謀，三角關係的戀愛，殺身成仁的義舉。這一個活氣衝天，廣大無限的世界，就是浪漫劇的世界，莎士比亞的世界了。

悲喜兩分子的同時並在，若算作浪漫劇的第一種特性，那麼視覺方面的供養的開展——即動作的——要算是牠的第二種特性了。此外還有變化的多岐，性格的描寫，與抒情詩味的濃厚等，全可說是浪漫劇的特色。

奇智百出，輕快動人的喜劇作家李利·約翰 (John Lyly, 1553-1606) 血流漂杵，悽慘怖人的悲劇作家克特·湯麥斯 (Thomas Kyd, 1558-1594) 詩句清新，多產不竭的郭零

「洛罷脫」(Robert Greene, 1560-1592) 都是創造浪漫劇的前驅，莎士比亞的引道者。其中尤其是以爲了一個酒店的女孩，當二十歲的妙年與人決鬪而死的馬洛「克利斯多發」(Christopher Marlowe, 1564-1593) 爲最偉大。假如他當時不死於非命，或者假如莎士比亞和他同時死去，怕後代傳下來的依利薩伯朝的最大劇詩人的榮譽，要落在他的頭上。他的「Hamlet」In the Great, Dr. Faustus, The Jew of Malta. 的三篇作品，比到莎士比亞的初作，卻是高明得多。

古典劇裏的人物，都是半神半人的超人。浪漫劇裏的人物，常人就多起來了。莎士比亞的所以偉大的地方，就是因爲他把我們常人的感情——愛，憎，喜，怒，猜忌，嫉妒，友情，貪慾——描寫得盡致，性格刻畫得精細，其他如構想之奇異，詞句的富贍，不啻是餘技而已。

莎士比亞 (Shakespeare 1564-1616) 由阿鳳河邊的村落裏，飄泊到倫敦 (一五八八年)

也會唱過戲，也曾做過馬夫，勤辛刻苦，二十四年中間的成績，是悲喜雜劇三十七種，長詩二篇，十四行詩一卷。錦心繡口，巧奪天工，他不但是英國劇詩人中間的第一個，從古到今，世界文學史上，可以與他並立的，恐怕也只有屈指可數的幾個人。他的作品，概括起來，可分三期：第一期習作時代，悲喜劇計約九篇，第二期喜劇七篇，愛國的史劇四篇。在這第二期裏有 *Romeo and Juliet* 及 *Julius Caesar* 的二篇悲劇，是第三期悲劇時代的前驅。第三期的作品共十一篇，中間有八篇是純粹的悲劇，其他的三篇因為都有圓滿的解決，所以是稱作悲喜劇的，尤其是 *Hamlet*, *Othello*, *King Lear*, 與 *Macbeth* 的四種，為莎氏的四大悲劇，實在是性格劇中的最大作品。

沙士比亞逝世後，二百五十年間，英國及歐洲大陸，沒有戲劇專門的大作家出生。若德國的歌德 (*Goethe*)、席勒 (*Schiller*)、英國的 *Byron*, *Shelley* 等，雖也有戲劇的作品，然而他們的不

朽的盛名，並非是因戲劇而傳。別開生面，在戲劇界上造一新時代的作品，直到了十九世紀將要過去，去今四五十年的前頭，方纔產生出來。

### 第三章 近代戲劇的發生

戲劇是民衆的藝術，與高尚優美的詩歌小說等，非要有金錢學識和趣味的有產階級不能享受的藝術不同。所以民衆思想發展的時候，戲劇也當然不能不發展的。

法國大革命以後，各地的小革命，層見疊出，民衆雖不能達到他們理想的目的，然而他們對於自家所處的境遇，與應享的權利，卻一天一天的明瞭起來了，一邊因為產業革命，科學進步的結果，他們的物質慾也一天一天的大起來了。物質慾愈大，他們的不滿也因而愈加增高，一面他

們自以爲已經打破了的君主貴族僧侶的壓制，又只變了一個資本家的外形，也在那裏加重。民衆的苦悶日深，他們的反抗當然也只有日趨激烈的一法，於是乎種種的爭鬪，也就發生了——人類與自然之爭，個人與社會之爭，新制度與舊制度之爭，階級與階級之爭，男與女之爭——這些民衆的苦悶，這些民衆的問題，可以把他們全部反映出來的，當然只有戲劇，因爲戲劇是教化民衆的藝術，是他們爭鬪倦了的時候，給與一滴楊枝白露的娛樂品。

但是近代民衆生活在戲劇上的反映，也並不是出於一途的。有只把人生的悲慘與環境的不善如實地描寫出來的，譬如德國好泊脫曼 (Hauptmann) 的織工 (Die Weber)，俄國哥兒基 (Gorki) 的宿夜店 (The Lower Depths) 之類是。也有把這地獄似的現實，用了詩的情調和靈魂的精氣來遮掩的，譬如法國的羅斯丹 (Rostand)，意大利的但南積奧 (D'Annunzio)，比利時的梅脫林克 (Maeterlinck)，愛爾蘭的葉尼 (Yeats) 等的戲曲是。所以要講到近代劇



的傾向，也有現實的暴露和情緒的逃避的兩種。

現實暴露的傾向，最早還是發現在法國。一八八七年，巴黎的一個煤氣公司的使用人安篤（André Antoine, 1855-）對於舊劇滿抱了不滿，在巴黎發起了一個自由劇場。自由劇場所上演的東西，都是以民衆生活爲材料，如實地描寫的自然主義的作品。當時寄寓在巴黎的北方斯干的那維亞的奇才斯曲林堡（Strindberg, 1849-1912）忽聞風而興起。其後更經過了易卜生（Ibsen, 1828-1906）的新自我主張的許多作品，近代劇就開展了。

#### 第四章 近代劇之開展與分化

近代劇運動，爲文學史上最新的事情，比到近代詩歌和近代小說的起源，近代劇當然是只

配稱 *The Youngest Sister* 了。然而她的年紀，至少也已經有五十餘歲了，中間自然也經過了許多開展與分化的階段，現在且先列出一個年表來，以供參考：

1863. Edmond et Jules de Goncourts: *Henriette Maréchal*.  
1869. Ibsen's First Prose Drama: *The League of Youth*.  
1873. Zola: *Thérèse Raquin*.  
1879. Ibsen: *Nora (When He Was 52)*.  
1881. Ditto: *Ghosts*.  
1882. Henri Becque: *Les Corbeaux*.  
1888. Bjornson: *Beyond Our Power*.  
1884. Ibsen: *The Wild Duck*.

1886. Tolstoi: The Power of Darkness.
1887. Strindberg: The Father.  
Free Theatre Founded in Paris.
1889. Freie Buehne Founded in Berlin.
1890. Maeterlinck: La Princesse Maleine.
1891. Wedekind: Frühlings Erwachen.
1892. Shaw: Widowers Houses
1893. Schnitzler: Anatol.  
Wilde: Salome.
1894. Yeats: The Land of Heart's Desire.

1896. Hauptmann: *Die Versunkene Glocke.*  
*Tehekhov: The Sea Gull.*
1897. Rostand: *Cyrano de Bergerac.*
1898. Art Theatre Founded in Moscow.
- D'Anuncio: *The Dead City, La Gioconda.*
1901. Irish National Theatre Founded.
1902. Salome Played in Reinhardt's Klein Theater.  
 Gorki: *The Lower Depths.*
1906. Ibsen's *Death.*  
 Galsworthy: *The Silver Box.*

1908. Maeterlinck: *L'oiseau bleu*.

1912. Strindberg's *Death*.

照上表看來，近代劇的推移，大約可分三期。一八六〇年代至一八八〇年代的中間，法國的自然主義小說家左拉（Zola, 1840-1902）及剛果爾兄弟（Edmond et Jules de Goncourt）等想把小說上的自然主義的科學的描寫方法應用到戲劇上去，而這一種演劇上的自然主義的理論，竟由安篤安去實行了。與此成相輔之勢的，有北歐的作者易卜生，斯曲林堡，托耳斯泰（Tostoi, 1828-1910）等偉大的天才，他們都竭力的暴露現實，為自然主義的宣傳，於是近代劇的基礎就穩固了，這一個時代，可以說是近代劇運動的準備時代，也可以說是宣傳近代劇的時代。

準備時代過後，由一八八〇年的末期起，到十九世紀的末年止，歐洲劇壇，各地都起了變革。

動搖雜出，百花亂開，實在是歐洲劇壇上的黃金時代，這一期可以稱之爲近代劇的長成期，也就是近代劇的爛熟期。前二三十年中間的準備努力和一般民衆的理想，到此時便開花結果，實現出來了。

在第一期的準備時代裏，自然主義理論的實現雖在法國，然而有力的作家都出在北歐，這一期的中心點，差不多可以說是在易卜生，勃楊恩生的故國挪威。第二期的爛熟時代的中心點卻移到德國來了。一八八九年德國的勃拉姆 (Otto Brahm) 仿了法國自由劇場的例子，在柏林創設 Freie Bühne 以來，自然主義的演劇又進了一層藝術的形式，也完備起來了。於是劇作家如好泊脫曼，邁特兒曼 (Sudermann Die Ehre, 1889-Heimat, 1893) 哈爾白 (Max Halbe Jugend, 1893) 以下各人都受了激刺，產生出許多自然主義的作品來。這時候德國的戲劇達到了頂點，雄視歐洲，執世界劇壇的牛耳，實爲歌德，伐國奈 (Richard Wagner, 1813-

1863) 以來未有之壯觀。

德國各劇作家的作品，一方面在暴露現實，把社會上的形形色色平面的反映出來；一方面也免不了易卜生的影響，在那裏提出問題，如婦人問題，道德問題，教育問題等。這一種風氣，渡海而北，移到英國，就促成了獨立劇場 (Independent Theatre) 的創設和蕭伯納 (Bernard Shaw) 罷略 (Granville Barker) 及告兒斯渥西 (John Galsworthy) 等的近代劇的產生。英國各作家的戲劇裏，大抵都有一個兩個問題提出來令我們思索，尤其是告兒斯渥西的一篇戲劇正義 (Justice, 1910) 聽說曾經引起了英國的監獄改良問題。如此看來，我們若說第一期的運動是藝術的宣傳時代，那麼這第二期卻是社會教化的宣傳時代了。

人心易厭，古今中外，都是一樣。藝術亦如流水，不能停滯在一個方向的底下，所以在自然主義的戲劇爛熟的期間（第二期裏），反動的氣運，已經抬起頭來。第三期是反自然主義的劇本

出現的時代，自從十九世紀末葉起，直到而今，其中門戶紛歧，變化百出，歐洲各國戲劇的潮流，不能取同一的步調，然而綜觀起來，這種種派別，都係由反抗自然主義而來的。所以第三期，我們可以下一個名稱，稱牠爲自然主義的反動時代。

反自然主義的戲劇，最初也出現在法國。柏林的自由劇場成立的翌年，比利時的梅脫林喀的馬蘭公主就出來了。一方面維恩（Wien）的少年詩人好夫曼須塔兒（Hofmannsthal）又在以美麗的韻文，回復古香古色的情調戲曲，而惠特肯脫的奇怪激烈的春情發動一劇，更驚醒了以灰色的平面的描寫爲能事的自然主義劇作家的迷夢。在英國又起來了一個于爾德，他的莎樂美，可以說是完全脫去自然主義氣味的一本新浪漫派感覺派的劇本。氣運成熟，自然主義當然不得不讓新起的 Nico Ronnebeck 來代位。就是德國的以自然主義劇立身的作家如好泊脫曼，也方面一變，作起漢訥萊的昇天（Hannele's Himmelfahrt 1893）和沈鐘來了。



這一種反自然主義的新浪漫派的傾向，可以說是現實主義走到了極端的時候的一個開展，也可以說是情緒上的逃避。

促成自然主義戲劇崩壞的要因，另外還有一個，就是這幾年來舞臺藝術家等的努力和美術與科學的新奇的應用。英國的客來格 (Clibb)，德國的拉因哈脫 (Reinhardt)，俄國的斯打尼斯拉夫斯基 (Stanislavsky) 的三人，實在是舞臺藝術創造的先鋒。經過了他們的苦心經營，我們在從前看不到的布景，也看得到了，演不出的戲劇，也居然演得出了。不過一方面，因為舞臺藝術進步的結果，戲劇又不免帶了專門化的色彩。所以近幾年來，劇作家要專門的修養，一般的文人，和劇曲不免有疏離隔膜之感，因此戲劇作品，在質量上都覺得減了一點色。

大戰之後，民主思想，橫流宇宙。德國的一派表現派的作家，忽焉奮起，足繼愛爾兒特葉芝等的新劇運動的後武。俄國自革命以來，別的文藝方面，都萎靡衰謝了，獨對於演劇的獎勵，在傾注

至力於求的處處的開屏須看這兩國却後的國民的努力如何了

## 第五章 近代生活的內容

幾千來的歐洲戲劇，如何的遷移發展，六十年來的近代戲劇，又如何的成立伸張，已經粗略的說過了。現在想把近代劇裏返映出來的生活內容，再來說一說：

在第三節裏，曾經說過。近代劇的發生，係爲民衆思想的澎湃所促成。實在近代劇的特色，就在牠所反映的。完全是民衆的日常生活。近代劇裏，沒有天神的奇蹟，和英雄的偉業，如古典劇之所描寫。也沒有王公貴人的喜怒，和才子佳人的韻事，如浪漫劇的內容。近代劇裏的人物，都是我們日常遇見的里巷的平民，或常在社會上活動的真正的腳色。然而這些民衆間的常人所演出

來的悲喜劇，（就是現代的民衆生活，）當然也有幾個類別可以劃分，所以與易卜生同時代的

勃蘭提斯（Georg Brandes）把易卜生的戲劇裏所包含的問題，劃分四項：

一、關於宗教的問題——例如勃蘭突（Brand）。

二、新舊時代的衝突——例如青年同盟。

三、社會的生活——例如 The Pillars of Society。

（即富者與貧者，及獨立者，與附屬者，中間的問題。）

四、兩性問題和婦女解放問題——例如 Loves comedy 及挪拉。

勃蘭提斯的這分類方法的適當不適當，暫且擱在一邊，總之，我們近代人的最大問題，第一可以說是自我的發見，個性的主張。而社會的組織卻與此相反，每有不容我們的自我擴張的傾向，於是乎種種悲劇就發生出來了。其次是戀愛——即性的問題——與死——即運命的問題。

——的兩重大難我們人類是怎麼也逃不過的。近代生活，既發生了種種搖動變革，那麼我們對這兩重終古不變而亦亙古常新的難關所取的態度，當然也不得不發生些新的意義。所以若要把近代劇裏所反映的近代生活的全部作分類之觀察，那麼我們不得不先從下列的三方面着手：

### 一、個人與社會

### 二、戀愛與兩性

### 三、生與死

傾陷爭奪，不害人不足以自安，不利己不足以自存，是近代社會的鐵則。我們生在這樣的社會裏，要是不會想到自己的個性，便好安然過去，如從前的臣爲君死，子爲父亡的時代一樣。但是我們若一想到自己，又一想到自己的周圍的重重鐵鎖，我們的希望，實在是一點兒也沒有，我們

所以，要生到這世界上來的理由，實在也完全講不出來。

所以在迷夢覺醒了的現在，知道信仰是虛偽，服從是不公，戀愛是牢獄的我們，實在是悲慘得很，可憐得很的。在這樣的狀態之下，究竟誰能免得了虛無，誰能免得了憂鬱呢？然而這一種虛無，這一種憂鬱，也不能使他們擅自猖狂，來毒盡我們的生活，所以在無可奈何之中，我們又不得不奮起我們的微力，來從事於反抗。個人與社會的爭鬪，實在是促生近代劇的一個最大動機。No struggle, no drama 這一句話，可以說是把近代劇的精神說盡了。

呢，現代的社會組織，表同情於孤苦無告的被虐階級，高倡博愛同胞的人道主義，帶有革命的，民主的色彩的，就是近代劇所共有的精神。不過作者對此，也有如易卜生，蕭伯納等一樣，取理智的諷刺的態度的，也有如斯曲林堡，托耳斯泰等一樣，取感覺的直接的現實暴露的態度的，更有如好泊脫曼等一樣，取殉情的情調的態度的不同罷了。

當然如法國的勃留 (Brieux 1868-Blanchet 的作者) 一流，對於社會的惡弊及不正直，接攻擊的戲劇作家也有，然而以藝術為宣傳之目的的這一種傾向究竟不是近代劇的中心主潮。

近代劇裏的批評社會的主題，依美國蔣特拉教授著的近代劇面面觀 (Chandler: As-poets of Modern Drama) 裏所說的標準來分，可分三種：

A, 富豪與貧民的對立

B, 民族鬭爭

D, 性的問題

第一種富豪與貧民的對立，在法律上慈善事業上產業上，都可以看得出來。尤其是在產業上的對立為最不公尤，好泊脫曼的織工，告兒斯澀西的爭鬭 (Strife, 1909) 就是敘寫這一方面

的傑作。第二種描寫民族鬭爭的，有荷蘭的海衣耶兒曼斯 (Hermann Heijermans, 1864-) 等的作品。大抵所取的主題，是猶太人對基督教民族，白人對黑人的人種的惡憎。第三種關於性的問題的劇本，如惠特肯脫的春情發動，蕭伯納的福倫夫人的職業 (Mrs. Warren's Profession 1903) 等，指摘社會的對於性的問題，婦人問題的昏愚，很是透徹。

個人對社會的爭鬭，在現代的社會組織裏，隨時隨地都有的。尤其是當新舊兩思想衝突之際，這種悲劇發現得最多。連特兒曼的故鄉的女主人公 *Miranda* 和她的老父的意見的不同，挪拉與她男人的見解的互異，其他如斯曲林堡的 *Miss Juliet* 及搭霍甫的櫻園 (The Cherry Garden, 1804) 等所寫的葛藤，差不多都是新舊兩代之爭。這一種傾向，雖說是什麼時候都免不了的，而在過渡時代的二十世紀初期，一般社會上，因此而惹起的風波，實在是格外的大，就是現在，還不能說牠是過去了的。

現在我們要講到人性中間兩重不可避免的難關上去了，就是戀愛與死的兩個問題。個人對社會的反抗，是人的意志對於外部生活的反抗。這一重意志若轉而向內，則變成個人的靈魂與肉體的鬭爭，或人與神祕的威力（死）的鬭爭，從這些內心的鬭爭裏發生的苦悶，纔是絕對的苦悶哩！

個人對社會的鬭爭，是有盡期的。因革命而社會破壞或因死亡而個人消滅的時候，這一種鬭爭，就可以終止。或者社會與個人中間，有一個強一點，一個弱一點的時候，兩方儘可以降伏妥協，入休戰的狀態。唯有個人內心的鬭爭——情慾與理性，本能和道德的鬭爭——則人類存在一天，鬭爭也繼續一天，就是個人的肉體消亡的時候，也不能入於休戰的狀態的。經過自然主義的陶冶的近代劇作家，對這問題，大家都有幾篇印象很深的作品，留給我們。現在想把這些近代的心理劇中所表現的代表主題，取出幾個來講一講。



種種的情慾中間，最強而有力，直接搖動我們的內部生命的，是愛慾之情。諸本能之中，對我們的生命最危險而同時又最重要的，是性的本能。戀愛，性慾，結婚，這三重難關，實在是我們人類的宿命的三種死的循環舞蹈(The linked dance of death)。

近代劇作家看出了這一層灰色的真相，大家都想來解說這個問題，所以近代戲劇裏，關於戀愛與結婚的悲哀劇，也特別的多。然而因為各作家的氣質不同，所以他們對這問題的解答，也與對第一個問題——就是個人與社會的問題——時一樣，有種種不同的見解。

例如易卜生把這問題，完全以道德來解釋。以真的戀愛為男女間自我的解放，結婚為自由意志的完全說解。反之斯曲林堡則視愛為憎惡之原，以肉的幸福為靈的呵責。更有如但南積奧的病的情熱的戀愛觀與須尼此來兒(Schmitzer)的也是病的情緒的戀愛觀。還有如惠特肯脫一流，把女性完全祇當作滿足性的本能的肉塊看的，又有如蕭伯訥等，把戀愛當作生命的動

力，使我們變成超人的動機看的。

近代劇作家對於結婚的意見，卻大抵趨於一致。都以結婚生活，爲男女兩性的鬭爭，爲戀愛的一時歡樂的果報，而尤以斯曲林堡爲最顯著。

此外關於兩性的問題，爲近代劇中的重要楔子者，是戀愛的三角關係。總之，人類的固執與愛慾的抗爭，在兩男爭一女，或兩女爭一男的時候，表現得最切。人的情慾不滅，這一種戀愛的三角關係也不會消滅的。愛，憎，怨，辱，復仇，恐怖，這些情緒，大約是三角鬭爭的悲喜劇裏共有的情緒。所以三角鬭爭的戲劇的基礎，也建設在這些情緒的葛藤之上。例如好泊脫曼的孤寂的人們

(Einsame Menschen 1891) 蕭伯納的 Candida 1894 須尼此來兒的綠鸚鵡 (Der

grüne Kakadu, 1895) 梅脫林克的配來亞斯與梅里山特 (Pelléas et Melisande, 1892)

及亞格拉凡奴與賽利賽脫 (Aslavaine et Selysette, 1896) 但南積奧的 Francesca da

Rimini, 1901, *La Gioconda* 1898

斯曲林堡的馬給脫夫人 (*Lady Margit*, 1882) 之類，

都係把人生意志爭鬪中間最熱烈的三角戀愛爭鬪拿來做骨子，描寫近代人的複雜的心理。

最後「死」的問題，是人類命運中誰也不能避免的一個最有力的問題。自然主義的作家，專門描寫近代生活的黑暗面，他們的心目中，當然也有這一個黑影在那裏。不過他們只想把生的斷面寫出來，他們所疑視的地方，還是生的一方面的居多。在這現實疑視的一面，使人嫌煩失趣的時候，新浪漫派的作家，卻慢慢地把疑視的焦點轉換了。自然主義者以肉眼來看的地方，新浪漫派的作家卻以心靈來看。自然主義者欲以科學的實驗方法來解決的地方，新浪漫派的作家卻以直觀來參悟。這一種以詩人的靈性來參悟直觀的結果，一切物質的現象就消滅了。從來的現實的——（色，香味，直線和曲線的錯亂等）——影子漸漸稀薄起來，在空虛無限的中間，詩人所能看得到的最有力最實在的影子，就是人生的運命，就是誰也免不了的一「死」。所以新浪漫

淚的戲劇裏，最有特色的一點，是「死」的高調。梅脫林克的內部（*Interieur*, 1894）和好夫曼須搭兒（*Hugo von Hoffmannsvaldu*）及須尼此來兒等的作品，帶有「死」的凝視者，其例卻舉不勝舉。

綜以上所說的地方看來，我們可以知道近代劇裏反映出來的近代生活，不外乎底下的三種要素：

（一）生的苦悶

（二）性的壓迫

（三）死的恐怖

這三件事情，雖則說古今中外，隨時隨地，都是一樣，但無論如何，總沒有像在近代生活裏那麼猛烈。我們能夠把這三點常放在心頭，去看近代的戲劇，那麼就可以知道戲劇和我們的生活

的關係是如何的密切了

## 第六章 近代劇之形式及技巧

希臘劇係三四萬的民衆合起來的一種祭祀。民衆自家雖不上場，然而上場的演員是他們中間送出來的代表。所以演者觀者，同時一樣的陶醉於神聖的情緒之中。並且演員之外，還有合唱團員，自由自在的在那裏向民衆說明劇情，批評演藝，歌唱頌揚演員和被演劇本的好處。所以希臘的戲劇是大家合起來的。

到了莎士比亞的戲劇，觀衆和演員劇本，卻分開了。不過這時代的戲劇，還係給大家看的戲劇。觀衆所得的地方，還是一樣的。到了近代劇的時代，演員被逐到一角的舞臺上去，觀衆各人以

各人的眼光在那裏探頭張目，所得的感想各不相同。這就是近代劇的特色，也即是近代發達到極點的個人主義的反映。

有人說易卜生的戲劇，是我們的四圍牆中，撤去了一面的戲劇，這話實在是說得很對。正因為近代劇係由一個窗裏看進去的原因，所以舞臺要立體的，三面要開廣的，建築也要半永久式的。易卜生與斯曲林堡為想給與事件和人物以安定，甚至不惜採用三一一致式，或提倡獨幕戲劇。時地的一致，時間的短縮，人物的簡約，是近代劇作家的注意之點。斯曲林堡的獨幕戲曲裏，有光是二人的，也有兩人中間一人守着沈默，光是一人講話的。二幕的戲劇，雖然不多，然而場面的轉換上有必要時，如人力以上（Hjermison）的第一部那麼，也是有的。

三幕的形式，在近代劇裏比較得多，尤其是易卜生，喜歡用這種形式。挪拉，建築師所爾內斯（The Master Builder Solness, 1892），小愛約兒夫（Little Eyolf, 1894），我們死者醒的時候

(When We Dead Awaken, 1899) 等都是三幕的形式。因為三幕劇既不嫌長，又不過短。情節展開，可以一步一步的按序漸進。這就是近代劇當發展的初期，大家愛用三幕的形式的原因。

四幕、五幕的形式，在近代劇裏也不少。例如易卜生的羅斯梅兒斯呵兒姆 (Rosmersholm, 1886) 赫達札勃來兒 (Hedda Gabler, 1891) 等是四幕。野鴨、民衆之敵 (An Enemy of People, 1882) 等是五幕的。不過四幕五幕的劇裏，印象很難統一，所以三一一致律大抵不守。遲特兒曼的四幕劇故鄉，地方雖是一致，然而時間卻非單一。好泊脫曼的五幕劇孤殺的人們，他方雖係單一，而時間的經過，則有一個月的光景。

六幕以上的形式，如托耳斯泰的活屍 (The Living Corpse, 1911) 及洛斯丹等的作品裏也有。不過以簡約為生命的近代劇裏，像這一類的作品，除散漫的事件逐敘式的幾齣戲劇以外，卻不多見。

總之，近代劇裏，雖無株守三一致律的作家，然而爲求印象的統一起見，近代作家不約而同的仍舊注意在情節簡單，人物減少，時地一致的三點上，尤其是易卜生的三幕劇及其他的作家的一幕劇等，差不多三一致律自然而然的守住在那裏。此外更因爲近代劇係由我們的四圍牆壁中撤去了一面的東西，所以舞臺上用屋外背景的時候不多。

與三一致律絕端相背者，如惠特肯脫的春情發動三幕十八場，梅脫林克的馬蘭公主五幕二十四場等，場景並列式的戲劇也有。這雖係自古已有的形式，但在近代的社會劇家庭劇的背景不離屋內的舞臺上，一時把野外的風光，古城的景色呈現出來，也能使人感到一道新味。不過這是由自然主義的戲劇轉到新浪漫主義的戲劇去的形式上的變化。

此外還有一種戲劇，不以事件，性格或觀念的展開爲目的，如好夫曼搭兒等的抒情詩劇之類，專欲暗示一種情念的葛藤，或情調的流動的。這一種新奇的形式，將來大有發展的餘地。不



過才氣不足的作家若冒昧嘗試恐怕要陷入散漫不統一之弊使舞臺上的劇的效果完全消失。尤其是舞臺藝術不進步的地方，不能上演。

近代劇的分幕長短，已如上述，現在試來分一分近代劇的種別。第一，以戲劇的取材內容來分，可分作三項：

一、社會劇，係純粹以社會問題為骨子者，如好泊脫曼的織工，告兒斯渥西的爭鬪，穆爾 (George Moore's) 的 The Strike at Arlingford, 1893 等。

二、家庭劇，係以家庭問題為內容者，包含的方面很廣。易卜生的作品，大半是屬於此類。中間又可以分出喜劇悲劇和悲喜劇的三種。

三、史雜劇，係取材於歷史，或取材於神話童話傳說者。中間於悲劇喜劇悲喜劇之外，更可分韻文劇散文劇兩種。洛斯丹，梅脫林克，好夫曼須搭兒等的戲劇，大半屬於此類。反自然主義

的運動起後這一類新浪漫派或神祕主義的作品，一時產生了不少。

第二以作家的態度來分的時候，又可分作寫實劇，心理劇，神祕劇及情調劇的四種。第三若以演出時情形來分，又可於普通劇外，分作傀儡劇（*Marionette*），無言劇（或手勢劇）（*Pantomime*），舞劇（*Ballet*）及歌劇（*Opera*）的四種。這四種演劇的旁枝，近來也很有提倡。

最後近代劇作家的製作上及舞臺上的技巧，可以舉出十種特色來：

- 一，回顧法或逆行法，即回顧過去的事實，使參入現在的情節裏去的方法。
- 二，以在來的最後一幕為第一幕，由此出發，使情節擴張展開出去。
- 三，徐徐的自然暴露出過去的事實來。
- 四，情節，時，地的一致。人物減少，時間知縮，地方單一。
- 五，獨白，旁白的廢止。

六，自然的對話。

七，以遒勁簡潔之語，來表示性格。

八，以精細的敘述，說明舞臺布景，使情調生動滿溢。

九，象徵的技巧。

十，戲曲構造之緊密。